

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONCEÇÃO DE LITERATURA EM FRIEDRICH DÜRRENMATT

Micaela da Silva Marques Moura
ISCAP- P.PORTO
Portugal
micaela.marques.moura@gmail.com

Resumo

O autor suíço Friedrich Dürrenmatt assume a importância dos acontecimentos da sua vida ao longo de diversos ensaios. Na presente abordagem desta temática vão ser explorados apenas dois aspetos recorrentes na sua obra - a religião e os mitos – e que se revelam como fundamentais para a sua escrita. Procura-se explorar um pouco a génese dos referidos temas e também de que modo estes influenciaram a escolha dos conteúdos e modos literários de Dürrenmatt. Além disso, vão ser analisadas de forma concisa os propósitos e as interpretações feitas por este autor suíço, que expôs em vários dos seus ensaios, de forma a explicar as suas reflexões e as suas escolhas e decisões literárias.

Palavras-Chave: Dürrenmatt, Religião, Labirinto, Mitos, Temas

Abstract

The Swiss author Friedrich Dürrenmatt assumes the importance of the events of his life throughout several of his essays. In the present approach of this theme will be explored only two recurring aspects in his work - religion and myths - and which prove to be fundamental to his writing. The author of the present text will try to explore the genesis of the referred themes and also how they influenced the choice of contents and literary modes of Dürrenmatt. In addition, the aims and interpretations made by this Swiss author in various essays will be analyzed, in order to explain his reflections and his literary choices and decisions.

Key-words: Dürrenmatt, Religion, Labyrinth, Myths, Motifs

A escrita como forma de reflexão sobre a vida é há muito reconhecida. Friedrich Dürrenmatt, autor e dramaturgo suíço de renome internacional, lembra a importância dos acontecimentos da sua vida para a sua escrita no primeiro volume dos *Stoffe*¹: “Gewiß, die geschriebenen Stoffe sind die Ergebnisse meines Lebens (...). Wer schreibt, handelt, setzt Erlebtes und Leben um, (...).” (L²: 12).

Neste artigo gostaria de me debruçar sobre duas temáticas da obra dürrenmattiana – a religião e o labirinto. Não são os únicos assuntos tematizados por este autor; fazem antes parte de uma panóplia de temas, que Dürrenmatt repetidamente aborda ao longo da sua obra.

Ambas as temáticas foram, sem dúvida, influenciadas pela sua própria vida, sobretudo pelas vivências e pelos contextos recebidos enquanto criança. A religião foi, primeiramente, estimulada pelas narrações da mãe (“Meine Mutter erzählte die Bibel.” [L: 21]) e, em segundo lugar, pelo facto de ser filho de um pastor protestante, o que teve uma influência evidente na sua vida como dramaturgo, pois foi a escrita o meio encontrado por Dürrenmatt para se confrontar e se libertar da crença cristã do seu pai (cf. Arnold, 2000: 23).

O próprio autor confirma o surgimento dessa sua rebelião:

Der Sohn des Pfarrers hat im Dorf eine bestimmte Stellung. (...) und weil mein Vater für das Dorf ein Vorbild war, wurde ich nach meinem Vater gerichtet. (...) Der Sohn des Pfarrers lebt mit der Jugend des Dorfes, ohne ihr anzugehören. Er ist von ihr nur geduldet (...) Ich wurde ein Einzelgänger, und so begann ich, gegen den zu rebellieren, der mich zum Einzelgänger gemacht hatte, gegen meinen Vater.

(L: 192/ 193)

¹ Por vezes designada por autobiografia de Friedrich Dürrenmatt, na verdade a obra *Stoffe* é a história da sua escrita (“Geschichte meiner Stoffe”) [L: 11].

² Dürrenmatt, Friedrich, *Labyrinth, Stoffe I-III, Der Winterkrieg in Tibet, Mondfinsternis, Der Rebell*, Zürich, Diogenes, 1990. Neste artigo a referida obra vai ser abreviada por *L*.

Em terceiro lugar, foi influenciado pelo ambiente religioso geral que se vivia na aldeia onde o autor cresceu, afirmando que se estava entregue à crença, sem defesa e nu (cf. L: 28).

Desde muito jovem o autor sente que, tal como estava entregue à religião, também estava abandonado ao isolamento do seu país. Isto porque, por norma, e como é sabido, a Suíça toma uma posição neutra em relação aos outros países, situação por vezes muito complexa, por exemplo, durante a Segunda Guerra Mundial. Apesar de se sentir aí como numa prisão confortável - onde estava ao mesmo tempo ameaçado e protegido - sentia-se fechado como num labirinto. Assim, tanto a religião, como o isolamento da Suíça contribuíram decisivamente para a formação da sua sensibilidade em relação ao mundo e para a sua avaliação da realidade (cf. Arnold, 2000: 28).

Porém, as temáticas deste autor, nomeadamente a religião, não têm importância apenas pelo seu conteúdo. Como afirma Pierre Bühler:

Freilich stimme ich hier mit Peter Rusterholz überein, wenn er betont, daß es nicht nur darum geht, in Dürrenmatts Werk theologische Inhalte wahrzunehmen. Das Theologische spielt nicht bloß eine wichtige Rolle, weil es Themen liefert, sondern auch weil diesem Werk Formen hergibt.

(2000: 162)

A teologia influenciou decisivamente o modo literário adotado por este dramaturgo – o drama –, porque foi esta a forma de expressão mais adequada que encontrou para os seus propósitos. Alguns dos seus dramas abordam temas bíblicos, como se verifica pelos títulos (como, por exemplo, *Pilatus* [1949], *Ein Engel kommt nach Babylon* [1953], *Die Wiedertäufer* [1967]) mas também problemas sociais da sua época (por exemplo: *Der Besuch der Alten Dame. Tragische Komödie* [1956], *Der Mitmacher. Komödie* [1973] ou ainda *Die Frist. Komödie* [1977]). Assim, o autor transforma os tradicionais temas religiosos – a clemência, a crença, o poder e a justiça – em questões sociais, exemplificando-as com situações sociais contemporâneas (cf. Kesting, 1980: 453).

A este respeito ainda, comenta Marianne Kesting:

Grundsätzlich werden im Theater Dürrenmatts biblische und historische Stoffe enthistorisiert, sie dienen als bewußt theaterhafte Exempel für die moderne Situation, d. h. sie wollen selbst am historischen Beispiel nicht erörtern, wie es damals war, sondern wie es heute ist, (...).

(1980: 453)

No texto *Anmerkung zur Komödie* (1952) - ensaio que marca o início da sua reflexão sobre a problemática da comédia - Dürrenmatt defende o conceito de comédia como ele foi utilizado por Aristófanes, e chega à conclusão de que o mundo já não pode ser representado pela tragédia aristotélica. A esta conclusão já Brecht tinha chegado. Este dramaturgo alemão foi um dos primeiros a colocar em dúvida a teoria aristotélica sobre o drama, e, consequentemente, a tragédia.

As teorias de teatro brechtianas foram atentamente estudadas por Dürrenmatt e, embora o criador do teatro épico e o dramaturgo suíço apresentem semelhanças³, existe uma diferença fundamental entre ambos. Enquanto Brecht estava convencido de que o teatro, através da apresentação no palco de ideologias (no caso dele a marxista), deveria e podia transformar a sociedade, ou, como o colocou Maria Antónia Teixeira, as peças didáticas brechtianas, considerando-as como

Peças que se entendiam como uma forma de exercitar o materialismo dialético, como uma verdadeira arma de combate nos tempos de grande crise que se viviam, tinham por objetivo a combinação de uma experiência estética com a formação de um consciência política. Não se tratava, contudo, da simples transmissão dos ensinamentos da doutrina marxista, antes da criação de uma oportunidade de aprendizagem.

(1998: 185),

Dürrenmatt entendia que o teatro não podia ser utilizado como meio didático, porque, na sua opinião, o mundo já não mudava e não fazia sentido, e como tal já não

³ Isto é, Dürrenmatt retoma o conceito de efeito de estranhamento de Brecht e nenhum deles recorre à figura do herói trágico.

tinha solução. Nesse sentido as obras de Dürrenmatt podem ser consideradas, segundo a terminologia de Max Frisch, como *peças didáticas sem didática*⁴, ou seja, uma espécie de antítipo em relação à parábola brechtiana.

Em relação ao efeito de estranhamento, introduzido na literatura por Brecht e retomado por Dürrenmatt, comenta o autor suíço, no parágrafo designado por *Der Verfremdungseffekt* das suas *Dramaturgische Überlegungen zu den «Wiedertäufern»* (1980), que, por oposição à tragédia, Brecht alterou o seu estilo no palco, introduzindo o referido conceito para libertar o espectador do jogo e confrontando-o com o mesmo, possibilitando assim a reflexão (cf. W: 131).

Era precisamente este efeito de estranhamento que Friedrich Dürrenmatt pretendia obter nos seus espectadores, porque entendia as peças de teatro como espelhos da realidade. Elas deviam representar as nossas vidas e o seu objetivo consistia em alertar os espectadores para situações reais e levá-los à reflexão crítica. Nas palavras de Dürrenmatt:

Auf der Bühne können wir etwas durchspielen, was wir in der Wirklichkeit nicht durchspielen können. Das heißt, die Bühne hat die Freiheit (...) den Menschen zu schaffen. (...) Auf der Bühne habe ich die Gegenwelt, in der ich das durchspielen kann, was uns droht. Und wenn ich das durchspielen kann, kann ich auch davor warnen. Das heißt, es ist nicht das Moralische sondern es ist das Beispielhafte, Gleichnishafte, das hier vor sich geht. Daher auch die Form der Komödie, die Anwendung des bewußten Humors.

(Deuticke, 1982: 47)

No entanto, na sua opinião, este efeito⁵ não se obtinha através da tragédia de tradição aristotélica, porque nesse caso o público já conhecia o tema que ia ser

4 Em alemão *Lehrstücke ohne Lehre* e assim denominada, porque foi criada por Max Frisch e constitui o subtítulo da sua obra *Biedermann und die Brandstifter* (1958).

5 Este efeito de estranhamento como método de avaliar a realidade não é apenas mencionado nos seus ensaios teóricos, mas também na sua obra, como, por exemplo, no conto *Der Winterkrieg in Tibet* (1990):

“Ich versuche hier nichts anderes, als das Wesen der Verwaltung darzustellen. Gewiß, es wäre einzuwenden, daß mir zur Darstellung dieser Realität die Distanz fehle, die uns befähigt,

abordado, mas antes com um tema desconhecido. O próprio dramaturgo explica em *Theater, Essays, Gedichte und Reden*⁶ (p.36), que o público quando confrontado com um tema desconhecido, tem mais atenção ao tema e menos ao tratamento do tema.

Dürrenmatt denota neste aspeto uma grande influência de Sören Kierkegaard e da sua teoria da comunicação indireta, filósofo com o qual o autor se confrontou amplamente, chegando ao ponto de ser este o tema escolhido para a sua dissertação na Universidade. Aliás, o autor suíço afirma em *Turmbau* (p. 123) que não pode ser entendido como escritor sem Kierkegaard, porque este, além de mostrar a fronteira do herói trágico e assim da tragédia, pensa *dramaturgicamente*.

Muitas vezes para conseguir a referida reflexão no público é necessário recorrer ao grotesco. Mais tarde no ensaio *Theaterprobleme* (1954) dirá o autor a esse respeito:

Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, (...).
Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genau so wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr.

(TEGR: 62)

Neste ensaio Dürrenmatt reitera as suas ideias expressas no texto *Anmerkung zur Komödie*, embora nunca as assumindo como a sua própria teoria sobre o teatro. Justifica-se dizendo que o palco para ele representa um instrumento e que as suas peças não existem devido às suas afirmações, mas sim, porque tratam de homens e o pensamento, a crença e o filosofar, que fazem também parte da natureza humana (cf. TEGR: 31/32).

Segundo Dürrenmatt a função da arte é de: “Gestalt, Konkretes zu schaffen” (TEGR: 60), e isto consegue-se apenas com a comédia. Nas palavras do autor: “Die

die Wirklichkeit zu beurteilen, in den Höhlen und Stollen ungeheurer Bergmassive könne ich unmöglich mehr eine Distanz besitzen.” (L: 103).

6 Dürrenmatt, Friedrich, *Theater, Essays, Gedichte und Reden*, in: F.D., Dürrenmatt Werksausgabe in 29 Bänden, Bd. 24, Zürich, Arche, 1980. Neste artigo a referida obra vai ser abreviada por TEGR.

Tragödie überwindet die Distanz. (...) Die Komödie schafft Distanz” (TEGR: 61). E este estranhamento é conseguido através da ideia original (*Einfall*)⁷, já mencionada no ensaio anterior pelo autor suíço e salienta que as peças de Aristófanes não se baseavam em mitos já conhecidos do público, antes em ideias originais, cuja ação tinha lugar no presente e não no passado (cf. TEGR: 60/61).

No texto *Anmerkung zur Komödie* o dramaturgo explica ainda:

(...) bei ihm [Aristophanes] wird durch einen Einfall die Wirklichkeit verändert, ins Groteske gehoben. (...) Aktuell wird jedoch Aristophanes erst durch die Frage nach der Distanz. (...) Da sich seine Komödien in der Gegenwart abspielen, schafft er Distanz und ich glaube, daß das für eine Komödie wesentlich ist. Daraus wäre zu schließen, daß ein Zeitstück nur eine Komödie im Sinne des Aristophanes sein kann: der Distanz zuliebe, die nun einmal in ihm zu schaffen ist, denn einen anderen Sinn als diesen kann ich mir für ein Zeitstück gar nicht denken.

(TEGR: 24)

Este autor grego de comédias conseguiu com as suas peças de teatro e com o efeito de estranhamento (através da ideia original) levar para o palco as questões sociais, políticas, artísticas e religiosas da sua época, tentando que as referidas questões se tornassem *visíveis* aos espectadores⁸ e conseguindo deste modo que eles refletissem sobre as mesmas. No entanto, em relação à tragédia o dramaturgo suíço não deixa de salientar – e de um certo modo em defesa desta – que ela não necessitava de ideias

⁷ A este respeito comenta Mario Andreotti: “Nun ist in Dürrenmatts Komödien der ‘Einfall’, der als Zufall, als Panne konkret im Geschehen erscheint, nicht bloss ein thematisches Element, sondern erfasst darüber hinaus die Struktur der Figuren. Durch ihn wird die Handlung komisch, wird sie auffallend gemacht und damit in den Vordergrund gerückt.” (1996: 282/283).

⁸ Na opinião do dramaturgo suíço todas as peças de teatro deveriam recorrer ao exagero para que as questões ficassem visíveis aos espectadores: “Die Bühnenerzählung kommt nicht ohne Übertreibung aus. Man achte, wie Shakespeare den Bericht des Plutarch von der Barke der Kleopatra übertreibt. Dieses Übertreiben ist nicht nur ein Merkmal des barocken Stils, sondern ein Mittel, die Barke der Kleopatra gleichsam auf die Bühne zu stellen, sichtbar zu machen. Keine Theatersprache kommt ohne Übertreibung aus, freilich ist es nötig, zu wissen, wo man übertreiben muß und vor allem: wie.” (TEGR: 53).

originais (cf. TEGR: 61). Porque a tragédia pressupõe culpa, falta, medida, visão geral, responsabilidade (cf. TEGR: 62), características que já não existem, como o próprio autor explica:

In der Wurstelei unseres Jahrhunderts (...) gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinen Rechen hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unser Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld. Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat.

(TEGR: 62)

Dürrenmatt demonstra que este género literário não resolve os problemas inerentes ao seu tempo, porque os homens vivem num mundo caótico⁹, onde não existem culpados ou responsáveis. Como tal, apenas a comédia pode resolver os problemas dos homens, e o autor conclui: “Uns kommt nur noch die Komödie bei” (TEGR: 62).

Ao longo deste ensaio o próprio autor enumera os vários motivos que o levaram a optar pela comédia. A razão principal não é uma razão estética, mas sim a razão histórico-política acima desenvolvida (cf. TEGR: 62). Dürrenmatt afirma ainda que a inexistência de heróis trágicos, tal como surgiam na tragédia, foi outra razão que o levou

9 A este respeito comenta Andreotti: “(...) Die Wirklichkeit unserer modernen Welt ist zu vielschichtig, zu komplex geworden, als dass sich die Geschichte noch auf einzelne (tragische) Helden fixieren lässt. Diese Erkenntnis hat u.a. schon Brecht zur Forderung bewogen, das menschliche Ich aus der Sinnmitte des Kunstwerks herauszunehmen. Die heutige Unmöglichkeit der Tragödie, von der Dürrenmatt spricht, hängt in diesem Sinn mit der Entthronung des Individuums in einer als unüberschaubar, als dissoziiert erfahrenen Wirklichkeit zusammen. An die Stelle der Tragödie tritt für Dürrenmatt heute die (tragische) Komödie. In ihr bildet nicht mehr der Held mit seinen Leiden und Nöten das Sinnzentrum, wird der Blick vielmehr für das gesamte Handlungsgefüge geöffnet.” (1996: 280).

a decidir-se pela comédia. O último a recorrer ao herói trágico foi Friedrich Schiller, mas a época em que ele viveu ainda permitia este tipo de herói¹⁰:

Schiller schrieb so, wie er schrieb, weil die Welt, in der er lebte, sich noch in der Welt, die er schrieb, die er sich als Historiker erschuf, spiegeln konnte. Gerade noch. (...) Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, läßt sich dagegen schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Grunde, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, (...)

(TEGR: 59)

A escolha do tipo de herói é extremamente importante para a peça de teatro, porque é ele que representa o mundo (cf. TEGR: 59). No entanto, os heróis deram lugar a um Estado com falta de transparência, anónimo e burocrático, onde faltam os representantes verdadeiros, ou seja, “Der Staat hat seine Gestalt verloren, (...).” (TEGR: 60).

Por fim, o autor ainda enumera uma última razão que o levou a escolher a comédia em detrimento da tragédia e que designa por efeito ratoeira (*Mansefalleffekt*). Segundo Dürrenmatt, este género literário, através da ideia original, consegue atrair o público para o teatro e deste modo escutar aquilo que em circunstâncias normais recusaria ouvir¹¹ (cf. TEGR: 64).

Verificámos que nos primeiros dramas de Dürrenmatt o negativismo domina e os heróis trágicos são substituídos de certa maneira pelos “mutige Menschen” (TEGR:

10 Em relação à tragédia afirma ainda o autor suíço neste mesmo ensaio: “Nicht die Einheit des Aristoteles macht die griechische Tragödie möglich, sondern die griechische Tragödie die Einheit des Aristoteles.” (TEGR: 34). E ainda: “[...] weil das Gesetz des Aristoteles seit Jahr und Tag niemand befolgt; [...]” (TEGR: 34).

11 A este respeito, Dürrenmatt afirma no discurso que proferiu aquando da receção do Prémio Friedrich Schiller, em 1959: “Ein Theaterstück ereignet sich auf der Bühne, rollt vor den Augen des Publikums ab, ist so unmittelbares Geschehen; ein Publikum ist im Moment des Zuschauens notgedrungen naiv, bereit mitzugehen, sich führen zu lassen, mitzuspielen, (...). Die Kunst des Dramatikers besteht darin, das Publikum erst nachträglich zum Nachdenken zu bringen.” (Dürrenmatt, Friedrich, Literatur und Kunst – Essays. Gedichte und Reden, in: F.D., Dürrenmatt Werksausgabe in 29 Bänden, Bd. 26, Zürich, Arche, 1980: 89)

63), estes que são capazes de recuperar “[d]ie verlorene Weltordnung” (TEGR: 63). Sensivelmente a partir da escrita de *Die Physiker* (1961) tanto o negativismo como o salvador da ordem no mundo - *der mutige Mensch* - desaparecem das obras dürrenmattianas, e o autor afirma que não se vive no mundo, apenas se suporta o mundo.

É também nestas primeiras peças de Dürrenmatt que surge o conceito do individual, que se sobrepõe ao do coletivo, conceito no qual o homem e não a humanidade se encontra no centro do mundo e onde surge o indivíduo corajoso, que é fiel a si próprio, se necessário contra a realidade pretensa do mundo. Esta concepção tanto é válida para a sua obra literária, como para a confrontação intelectual que o escritor trava com o seu país e a sociedade. Friedrich Dürrenmatt, ao longo da sua vida, nunca vai aceitar as regras da política - que apenas visam o coletivo - e às quais o indivíduo se tinha de subordinar. Antes pelo contrário, este autor suíço pensava exatamente ao invés: ele partia do individual para o coletivo (cf. Arnold, 2000: 30).

Não podemos deixar de notar que, segundo Friedrich Dürrenmatt, o mundo atual é um mundo sem características e sem forma, onde as grandes potências mundiais não provocam uma 3.^a Guerra Mundial apenas devido ao receio de um contra-ataque atômico (cf. Schulte, 1987: 63). A única forma de viver neste mundo é adotar um pensamento paradoxo e recorrer ao grotesco¹².

Recorrendo às palavras de Dürrenmatt:

Der Sinn der paradoxen Handlung «mit der schlimmstmöglichen Wendung»: Es liegt nicht darin, Schrecken auf Schrecken zu häufen, sondern darin, dem Zuschauer das Geschehen bewußt zu machen, ihn vor das Geschehen zu stellen. Der Verfremdungseffekt liegt nicht in der Regie, sondern im Stoff selbst. Die Komödie der Handlung ist das verfremdete Theater an sich (und

12 A respeito do recurso ao grotesco de Dürrenmatt comenta Rolf Müller: “Dürrenmatts Wahl der grotesken Perspektive in seinem Werk beruht nicht auf einer aktuellen Gesellschaftskritik, beruht auch nicht in dem Bemühen, Fehlentwicklungen eines bestimmten Gesellschaftssystems oder einer Ideologie zu entlarven. Er möchte vielmehr seine skeptische Haltung gegenüber den Möglichkeiten einer menschenwürdigen Existenz in unserer gegenwärtigen Welt zum Ausdruck bringen.” (1988: 17)

braucht gerade deshalb nicht verfremdet gespielt zu werden, es kann es sich leisten, darauf zu verzichten).

(W13: 133)

Ou ainda, nos *21 pontos sobre Os Físicos*:

19. Im Paradoxen erscheint die Wirklichkeit.

20. Wer dem Paradoxen gegenübersteht, setzt sich der Wirklichkeit aus.

(PH: 93)

Isto é, o paradoxo representado na arte espelha a realidade. Friedrich Dürrenmatt utiliza o paradoxo para representar o mundo no palco e justifica a sua teoria com alguns exemplos:

Aristophanische Kunst kommt jedoch am reinsten in einer anderen Literaturgattung wieder zum Ausdruck: im *Gargantua* Rabelais' wird das Leben eines Riesen im damaligen Frankreich geschildert, bei Swift kommt Gulliver zuerst zu den Zwergen, dann zu Riesen und strandet schließlich auf einer Insel, auf der Pferde Verstand besitzen und die Menschen Tiere sind, Don Quijote, der Ritter von der traurigen Gestalt, glaubt an die Riesen und Feen seiner Bücher, und Gogol's Tschitschikow [*Die toten Seelen*] kauft tote Bauern ein.

(TEGR: 23/24)

Apesar da evidente influência que Aristófanos teve sobre Dürrenmatt, não se pode fazer uma equivalência direta entre estes dois autores, porque, como afirma Rolf Müller, Dürrenmatt, ao contrário de Aristófanos, não aborda temas atuais, mas consegue-se reconhecer pessoas e estados do seu tempo (cf. 1988: 22).

As comédias de Dürrenmatt tinham a mesma intenção da teoria e da prática de Brecht e da dramaturgia de Aristófanos, cujo objetivo era transformar o mundo numa comédia (cf. Malsch, 1976: 27). Nesse sentido o dramaturgo suíço distingue entre

13 Dürrenmatt, Friedrich, *Die Wiedertäufer - Eine Komödie in zwei Teilen* – Urfassung, Zürich, Diogenes, 1980. Neste artigo a referida obra vai ser abreviada por W.

Gesellschaftskomödie, onde a personagem e a ação são cómicas, e a comédia como *Welttheater*, onde apenas a ação é cómica e onde, em geral, as personagens são trágicas. Ainda segundo Dürrenmatt, uma ação cómica é uma ação paradoxal e “eine Handlung wird dann paradox, «wenn sie zu Ende gedacht wird.»” (W: 132/133). Neste seguimento, o autor faz nos *21 Punkte zu den Physikern* as seguintes afirmações: “3. Eine Geschichte ist dann zu Ende gedacht, wenn sie ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat.”, “4. Die schlimmstmögliche Wendung ist nicht voraussehbar. Sie tritt durch Zufall ein.” e “9. Planmäßig vorgehende Menschen wollen ein bestimmtes Ziel erreichen. Der Zufall trifft sie dann am schlimmsten, wenn sie durch ihn das Gegenteil ihres Ziels erreichen: Das, was sie befürchteten, was sie zu vermeiden suchten (z.B. Ödipus)” (PH¹⁴: 91). Ou seja, nas obras dürrenmattianas surge num determinado ponto da ação um acaso (ou vários), imprevisível, que não foi provocado pelas personagens e que contradiz os procedimentos planeados. No mundo caótico apresentado por Dürrenmatt, surge o acaso - em vez da responsabilidade e do planeamento - na forma do grotesco, que auxilia o autor na obtenção do efeito de estranhamento pretendido (cf. Pasche, 1997: 9). Também é este acaso que culmina na comédia: “Die schlimmstmögliche Wendung, die eine Geschichte nehmen kann, ist die Wendung in die Komödie (W: 128). Como o próprio autor explica:

Die schlimmstmögliche Wendung ist für mich ja kein weltanschauliches, sondern ein dramaturgisches Prinzip. Ich frage mich eben: Wie ist ein Mensch am besten darzustellen? Ein Mensch im täglichen Leben ist sehr schwer darzustellen auf dem Theater. Das Theater braucht Extremfälle, damit der Mensch darstellbar wird. Darum wird ja auf dem Theater soviel gemordet und soviel gestorben. Für mich sind das auch Komödien. Das heißt, man kann sie nur schreiben, wenn man drübersteht, und die Katastrophe ermöglicht es, den

¹⁴ Dürrenmatt, Friedrich, *Die Physiker – Komödie*, in: F.D., *Dürrenmatt Werksausgabe in dreißig Bänden*, Bd. 7, Zürich, Diogenes, 1980. Neste artigo a referida obra vai ser abreviada por PH.

Menschen darzustellen. Da wird der Mensch am wahrsten; am darstellbarsten würde ich sagen.

(Deuticke, 1982: 22)

Outro grande tema de Dürrenmatt, como já foi mencionado no início deste texto, é o labirinto e os seus mitemas, mais concretamente o do Minotauro, influenciado também pela sua vida pessoal, mais concretamente pelo pai que lhe contava os mitos (“Mein Vater dagegen erzählte von den Griechen.”) [L: 21].

O tema do labirinto existe desde há milénios e é recorrente em toda a literatura mundial. Há quem afirme que a origem do mito do labirinto se deve à derivação linguística da palavra grega *labrys*, que significa *acha de dois gumes*, mas que também pode simbolizar o palácio de Cnossos, uma vez que foi denominado por alguns como sendo a *Casa do Labrys* (cf. Graves, 1960: 345). Esta casa era composta por um conjunto complexo de salas e corredores, e em frente ao palácio existia um espaço aberto preenchido por um recinto de dança com o desenho de um dédalo que servia para orientar os executantes de uma dança erótica que tinha lugar na Primavera. Daí o labirinto ser frequentemente identificado com as marcações desta dança ou até com o próprio palácio de Cnossos.

Outros dizem que o significado do labirinto decorre das palavras latinas *labra/laura*, que significam *pedra* ou *gruta* (cf. Núñez), fazendo lembrar a alegoria de Platão - entre eles está Dürrenmatt (cf. Arnold, 1996: 150/151). Deste autor sabemos que conhecia as múltiplas variantes do labirinto, pois na sua obra surgem várias concepções do labirinto (cf. Vilas-Boas, 2002: 55): em *Die Stadt* (1952) encontramos uma cidade labiríntica, em *Die Physiker* (1962) o labirinto assume a forma de manicómio e em *Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter* (1986) encontramos uma estrutura do texto e da ação labiríntica. Também muitas personagens suas são “Abbilder des Menschen im Labyrinth” (Arnold, 1980: 34), como, por exemplo, Claire Zachanassian em *Der Besuch der alten Dame*.

Mas para este dramaturgo o labirinto é sobretudo uma metáfora, e como tal, tem muitas interpretações. Dürrenmatt identifica o motivo do labirinto, por exemplo, com a morte e afirma: “Das Labyrinth ist für mich eine existenzielle Sache. Es ist auch... (Pause) für mich ist es der Tod.” (Haller,1990:108). Neste sentido, a figura do Minotauro surge como símbolo da morte, uma das muitas concepções que o autor lhe vai dar:

(...) es [das Labyrinth] ist ein mehrdeutiges Bild. Zunächst ist es ein Bild der Existenz des Menschen. Ich weiß nie, was hinter der nächsten Ecke auf mich lauert. Irgendwo ist der Minotaurus, ich weiß nicht, wann ich ihm begegne: Irgendwo lauert der Tod.

(Haller, 1990: 100)

Outra interpretação do complexo labiríntico feita por este escritor é vê-lo como imagem do individual, tão valorizado por este autor suíço:

Das Labyrinth ist auch das Bild für das Einzelwesen. Es gibt ja nur einen einzigen Minotaurus. Darin steckt für mich auch der Begriff Kierkegaards vom Einzelnen, der sich selbst nie begegnen kann: Man ist im Grunde immer allein und in sich eingeschlossen.

(Haller, 1990: 101).

Neste sentido é de salientar a importância que Dürrenmatt deu à figura do Minotauro, considerando-a essencial para o labirinto. Como o próprio autor confirma em entrevista com Franz Kreuzer:

Das Labyrinth habe ich vor dem Winterkrieg immer gezeichnet – es war für mich also schon unbewußt als Bild da. Dann habe ich den Stoff zum ersten Mal in der Novelle Die Stadt behandelt – aber es war eben nur ein Teil, es fehlte das, was der eigentliche Sinn des Labyrinths war: das war, das ist ja der Minotaurus.

(Deuticke, 1982: 21)

O Minotauro como símbolo do individual está intimamente ligado ao conceito do paradoxo kafkiano, ou seja, todas as questões que se colocam resultam em outras perguntas (cf. Haller, 1990: 100).

Esta temática do monstro com cabeça de touro e com corpo de homem como ser individual é levada ao extremo por este autor suíço, quando escreve a balada *Der Minotaurus* (1985).

A temática mitológica do labirinto esteve sempre presente na vida de Dürrenmatt, tornando-se deste modo um dos temas preferidos do autor. O primeiro contacto com o tema, como já foi mencionado foi feito através do pai, que lhe narrava os mitos gregos e que tinha como mitema preferido Teseu: “Am liebsten jedoch erzählte mein Vater vom königlichen Theseus, (...) und vom Labyrinth (...)” (L: 22).

Todavia, também as próprias vivências juvenis na aldeia onde vivia tiveram grande influência, como o próprio autor afirma:

Noch geheimnisvoller waren die dunklen Gänge im Heu, das die Bauern in ihren Tennen aufgeschichtet hatten; stundenlang krochen wir in der warmen staubigen Finsternis umher und spähten von den Ausgängen in den Stall hinunter, (...)

(L: 18)

A mudança, com a família, aos 14 anos, para a cidade de Berna vem acentuar a interpretação dürrenmattiana do mundo como labirinto: “Ich kam vom Dorf in die Stadt, ich kam also ins Labyrinth, und zwar in eine Stadt wie Bern, die ja nun, wenn man sich in den Lauben bewegt, etwas labyrinthisches hat.” (Arnold, 1996: 148), sendo a adolescência o período em que o labirinto se torna realidade, e quando este começa a ser problematizado pelo autor:

Mit vierzehn Jahren mußte ich das Dorf verlassen, (...). Aus dem Übersichtlichen, aus den vertrauten Schleichwegen in den Kornfeldern, Tennen und Wäldern verirrte ich mich ins Unübersichtliche, aus dem es keinen Weg nach außen mehr gab. Das Labyrinth wurde Wirklichkeit.

(L: 45)

A dificuldade em lidar com a vida citadina leva Dürrenmatt, desde o início, a fazer comparações com o mitema do Minotauro (“Ich kam mit der Stadt nie zurecht, wir stießen einander ab, ich tappte in ihr herum wie Minotaurus in den ersten Jahren im Labyrinth (...).” [L: 52], que culminam na escrita da sua *Dramaturgie des Labyrinths*¹⁵. No entanto, esta obra ainda teve mais duas influências importantes: por um lado, os seus estudos universitários em Filosofia e Germanística, e com a leitura de Platão, Kierkegaard, Kant, Kafka e de outros autores, e, por outro lado, a Segunda Guerra Mundial.

A *Dramaturgie des Labyrinths* – que pretende ser uma análise da relação do autor com o tema do labirinto – constitui a parte final da introdução ao primeiro volume dos *Stoffe*, obra que, foi editada em dois volumes, intitulados *Labyrinth* e *Turmbau*, e que Dürrenmatt reclama como sendo “(...) die Resultate meines Denkens (...)” (L: 11).

Na parte introdutória da *Dramaturgie*, o escritor justifica que foi a situação neutral e isolada da Suíça face à guerra a razão que o levou a sentir-se como numa prisão e que consequentemente o levou, a partir da sua localização, a criar uma metáfora – uma metáfora do mundo:

Ich versuchte von meinem Standort aus ein Gleichnis zu konzipieren.
(...) ein erster Versuch, mich in die Wirklichkeit, von der ich und mein Land
ausgeschlossen waren, durch eine erfundene Unwirklichkeit zu integrieren, eine
Gesamtdarstellung zu wagen, indem ich nach einem Weltgleichnis suchte.
(L: 66)

Esta sua metáfora do mundo como labirinto particular (“[...] meinem privaten Labyrinth [...]” [L: 70]) passa a ser utilizada como “Weltlabyrinth” (L: 70), tornando-se motivo central de toda a obra de Dürrenmatt: “Dieses Weltlabyrinth ist geblieben, es hat nicht nur den Zweiten Weltkrieg überlebt, es ist noch labyrinthischer geworden, und so, wie es als Urmotiv blieb (...).” (L: 70). Em *Dramaturgie des Labyrinths*

¹⁵ Existem da *Dramaturgie des Labyrinths* duas versões: uma de 1978 e outra de 1990. Neste trabalho vai ser utilizada a versão mais recente.

Dürrenmatt representa o mundo real como um labirinto, do qual ele necessita de manter distância para o controlar como a um animal, fazendo aqui desde já alusão à figura do Minotauro. Tal como este, que está preso no complexo labiríntico, também o mundo real deveria enredar-se num contra mundo (“Die Welt, wie ich sie erdenke, konfrontiere ich mit einer Gegenwelt, die ich erdenke.” (L: 70)), criado por Dürrenmatt. A respeito desta criação de um contra mundo comenta Burkhard:

In dieser Hinsicht steht die künstlerische Gestaltung im Dienst der Welterkenntnis. Dürrenmatt glaubt, die Wirklichkeit besser, adäquater erfassen zu können mittels dichterischer Ausformung von gleichnishaften Fiktionen als auf rein theoretischen, begrifflich-diskursivem Wege. Der Grund für diese Ueberzeugung liegt einerseits in seinem Welt- und Wirklichkeitsbild, anderseits in seinem Mangel an Vertrauen in die Möglichkeiten des rein logisch-verstandesmäßigen Denkens des Menschen.

(1991: 127)

Segundo o dramaturgo suíço, este mundo ficcional deve ser escolhido e projetado de modo a banir o mundo real – mais uma vez, tal como o Minotauro, este que também foi afastado para o labirinto. Isto consegue-se, de preferência, se a história ficcionada tiver várias figuras e episódios e possibilitar ao escritor diversas constelações de figuras e variações do enredo. Quanto mais complexa e multifacetada a ficção for, melhor ela representa o mundo real e mais facetas confusas e divergentes desse mundo reflete (cf. Burkhard, 1991: 126/127). A criação de um outro mundo, neste caso concreto o *labirinto* – ficcional, limitado e sobre o qual se domina – permite ao artista a reflexão sobre o mundo real e os homens que nele habitam. Este pensamento é designado pelo próprio autor como *dramaturgisches Denken* e significa:

(...) mit denselben Mitteln, die ein Dramatiker in seinen Stücken, aber auch ein Erzähler in seinen Werken verwendet, über die Welt nachdenken: d.h. mit Hilfe von ganz oder teilweise erfundenen Geschichten, Episoden, Bildern. In der Fiktion soll sich die reale Welt spiegeln.

(Burkhard, 1991: 126)

Pode-se dizer que *pensar dramaturgicamente* para Dürrenmatt é ver que o mundo real e o teatro estão submetidos às mesmas leis, isto é, ele vê o mundo como um palco, onde existe a possibilidade de ensaiar a realidade, que de outra maneira não se concretiza, servindo desta maneira como aviso (cf. Arnold, 1996: 165).

A arte é vista como meio de afastamento da realidade que leva consequentemente a uma melhor compreensão do mundo. No entanto, este mundo torna-se cada vez mais incompreensível e assim também mais difícil de pensar dramaturgicamente. Isto reflete-se na escrita associativa e “sem método” de Dürrenmatt, o que evidencia que o autor tem dificuldades em dominar o mundo, seu objetivo primário. Exemplificativo para este fenómeno é o conto *Winterkrieg im Tibet* (1981).

Ao criar e ao representar o mundo neste ensaio como um labirinto o autor passa por três fases de identificação, que relatam a evolução da sua relação com o labirinto. Na primeira identifica-se com o Minotauro, porque entende o labirinto como castigo: “Endlich stellt das Labyrinth eine Strafe dar (...)” (L: 82) que não é entendido pelo Minotauro como tal, pois a razão para este castigo encontra-se antes do seu nascimento. Daí o autor afirmar:

Indem ich jedoch damals, als der Krieg zusammenbrach, ein Labyrinth entwarf, identifizierte ich mich unbewußt mit dem Minotaurus (...) protestierte ich gegen meine Geburt; denn die Welt, in die ich hineingeboren wurde, war mein Labyrinth, der Ausdruck einer rätselhaften mythischen Welt, die ich nicht verstand (...).

(L: 83)

A segunda fase de identificação faz-se com aqueles que foram condenados a viver no labirinto e dilacerados pelo Minotauro ou se dilaceraram entre si imaginando que ele existia. E, por fim, identifica-se com Dédalo, o criador do labirinto, porque cada tentativa de controlar o mundo, de o configurar, representa uma tentativa de criar um contra mundo, no qual o mundo que se pretende configurar se enreda como o Minotauro no labirinto (cf. L: 83). Nesse sentido, no labirinto não pode haver

perguntas, porque cada resposta exige uma nova pergunta, o que faz com que o labirinto seja um paradoxo. Daí a estrutura labiríntica do mundo, a partir do paradoxo, que não permite questões, que por sua vez tem influência de Kafka. Portanto, quem tem uma visão mais distanciada do mundo, tal como Dédalo teve do labirinto, consegue dominar o mundo.

Dürrenmatt nunca chega a uma conclusão única sobre o labirinto; antes procura constantemente novas interpretações para ele:

(...) Nicht eine Erklärung ist der Sinn eines Gleichnisses, sondern alle seine möglichen Erklärungen zusammen, wobei die Zahl dieser möglichen Erklärungen zunimmt, das Gleichnis wird immer mehrdeutiger.

(L: 85/86)

São estas alegorias que o ajudam a compreender o mundo: “Indem ich damals meine Welt in einem so mehrdeutigen Bild wie dem des Labyrinths zu bannen versuchte, gab ich auf meine Wirklichkeit eine mehrdeutige Antwort.” (L: 84). Verifica-se aqui que Dürrenmatt também pensa de uma forma imagética: “(...) meine Bilder erzwingen meine Gedanken.” (L: 17), e que não o faz por acaso: “Nun sind die Bilder zu denen man greift, nicht zufällig (...)” (L: 70). Porque as imagens, assim como a arte, que permite um estranhamento em relação ao mundo, tornam possível uma melhor compreensão do mundo (Vilas-Boas, 2002: 53).

Em conclusão, e feita uma breve análise destas duas grandes temáticas dürrenmattianas, que influenciaram decisivamente a sua escrita, observamos que a temática da religião assume várias importâncias. Como vimos, teve influencia direta na sua vida, uma vez que esteve sempre presente nas vivências deste autor suíço, quer seja estimulada pelas histórias narradas pela sua mãe, quer seja pelo ambiente religioso geral onde estava inserido. Mas também influi nos modos literários escolhidos por Dürrenmatt.

Por outro lado, também o tema do labirinto apresenta-se como sendo uma constante ao longo da vida de Dürrenmatt. Primeiramente pelos mitos narrados pelo próprio pai e, mais tarde, o próprio escritor assume que a sua escrita e a sua daí

resultante permanente busca de novas interpretações do labirinto são o resultado do seu *Eu* se confrontar com o mundo real: “Was auch immer diese Wahl [zu schreiben] bedeutet, (...) sie ist das Ergebnis eines Urdramas, jenes der Auseinandersetzung eines Ich mit seiner Umwelt (...).” (L: 85).

Bibliografia

-ARNOLD, Heinz Ludwig (1980), “Theater als Abbild der labyrinthischen Welt: Versuch über den Dramatiker Dürrenmatt”, in: *Arnold, Heinz Ludwig (Hg.), Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur – Heft 50/51*, München, Edition Text + Kritik GmbH, pp. 32-42.

----- (Hg.) [1996], “Friedrich Dürrenmatt – Im Bann der ‘Stoffe’ – Gespräche 1981 – 1987”, Band 3, Zürich, Diogenes.

_____ (2000), “Friedrich Dürrenmatt und die Schweiz: Ein Panorama”, in: Peter Rusterholz/ Irmtraud Wirtz, *Die Verwandlung der ‘Stoffe’ als Stoff der Verwandlung: Friedrich Dürrenmatts Spätwerk*, pp. 23–39.

BÜHLER, Pierre (2000), “Gnadenlosigkeit? Christologische Figuren in den späten Werken Dürrenmatts”, in: Peter Rusterholz/ Irmtraud Wirtz, *Die Verwandlung der ‘Stoffe’ als Stoff der Verwandlung: Friedrich Dürrenmatts Spätwerk*, pp. 161–178.

BURKHARD, Martin (1991), “Dürrenmatt und das Absurde – Gestalt und Wandlung des Labyrinthischen in seinem Werk”, Bern, Peter Lang.

DEUTICKE, Franz (Hsrg.) [1982], “Die Welt als Labyrinth – Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit. Franz Kreuzer im Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt und Paul Watzlawick”, Wien, Verlagsgesellschaft u. B. H.

DÜRRENMATT, Friedrich (1952), “Die Stadt – Frühe Prosa“, Zürich, Arche.

_____ (1980), “Der Hund, Der Tunnel, Die Panne – Erzählungen”, *Werkausgabe in 29 Bänden*, Band 20, Zürich, Arche.

_____ (1980), “Der Mitmacher – Ein Komplex”, *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Band 14, Zürich, Diogenes.

_____ (1980), “Die Wiedertäufer – Eine Komödie in zwei Teilen – Urfassung”, *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Band 10, Zürich, Diogenes.

_____ (1980), “Friedrich Dürrenmatt über F.D.“, in: *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur – Heft 50/51*, pp. 19-31.

_____ (1980), “Literatur und Kunst – Essays. Gedichte und Reden“, in: Friedrich Dürrenmatt, *Dürrenmatt Werksausgabe in 29 Bänden*, Bd. 26, Zürich, Arche.

_____ (1980), “Play Strindberg – Totentanz nach August Strindberg”, in: Friedrich Dürrenmatt, *Play Strindberg – Porträt eines Planeten – Übungsstücke für Schauspieler*, *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Band 12, Zürich, Diogenes, pp. 9 – 93.

_____ (1980), “Sätze über Theater“, in: *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur – Heft 50/51*, pp. 1-18.

_____ (1980), “Theater, Essays, Gedichte und Reden“, in: Friedrich Dürrenmatt, *Dürrenmatt Werksausgabe in 29 Bänden*, Bd. 24, Zürich, Arche.

_____ (1990), “Labyrinth, Stoffe I-III, Der Winterkrieg in Tibet, Mondfinsternis, Der Rebell”, Zürich, Diogenes.

_____ (1990), “Turmbau, Stoffe VI-IX, Begegnungen, Querfahrt, Die Brücke, Das Haus, Vinter, Das Hirn”, Zürich, Diogenes.

_____ (1998), “Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter – Novelle in vierundzwanzig Sätzen“, in: *Friedrich Dürrenmatt Werksausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Bd. 26, Zürich, Diogenes.

_____ (1998), “Der Besuch der alten Dame – Eine tragische Komödie – Neufassung 1980”, *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Band 5, Zürich, Diogenes.

_____ (1998), “Die Physiker – Eine Komödie in zwei Akten – Neufassung 1980”, *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Band 7, Zürich, Diogenes.

_____ (1998), “Minotaurus – Eine Ballade, Der Auftrag – Novelle, Midas oder Die schwarze Leinwand”, *Werksausgabe in siebenunddreißig Bänden*.

GRAVES, Robert (1960), "The Greek Myths: 1", London, Penguin Books.

HALLER, Michael (Hrsg.) [1990], "Friedrich Dürrenmatt – Über die Grenzen", Zürich, Clausen&Bosse.

KESTING, Marianne (1980), "Dürrenmatt und Frisch", in: Hinck, Walter, *Handbuch des deutschen Dramas*, pp. 453-464.

MÜLLER, Rolf (1988), "Komödie im Atomzeitalter: Gestaltung und Funktion des Komischen bei Friedrich Dürrenmatt", Frankfurt am Main, Peter Lang.

NÚÑEZ, María Gracia (2002), "La discussion acerca del Mito y el Laberinto en *La Casa de Asterión* de J.L. Borges", in: <http://www.ucm.es>.

TEIXEIRA, Maria Antónia Gaspar (1998), "Bertolt Brecht e o Teatro Épico-Dialéctico", in: Gonçalo Vilas-Boas, *Literatura Alemã III*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.179-216.

VILAS-BOAS, Gonçalo (2002), "Os afectos no labirinto: o mundo labiríntico de Dürrenmatt", *Cadernos de Literatura Comparada 5 – Contextos de Modernidade* (Orgs.: Isménia de Sousa, Maria de Lurdes Morgado Sampaio), Porto, Granito – Editores e Livreiros, pp. 51-69.

_____ (2003), "O Minotauro e os Labirintos Contemporâneos", *Cadernos de Literatura Comparada 8/9 – Literatura e Identidades* (Orgs.: Ana Luísa Amaral, Gonçalo Vilas-Boas, Marinela Freitas, Rosa Maria Martelo), Porto, Granito – Editores e Livreiros, pp. 245-271.